

# Goethe und Heinrich Meyer: Zu den römischen Anfängen der klassischen Weimarer Kunstlehre

Schillemeit, Jost

Veröffentlicht in:  
Abhandlungen der Braunschweigischen  
Wissenschaftlichen Gesellschaft Band 44, 1993,  
S.119-129



Verlag Erich Goltze KG, Göttingen

## Goethe und Heinrich Meyer: Zu den römischen Anfängen der klassischen Weimarer Kunstlehre

Von **Jost Schillemeit\***, Braunschweig

(Eingegangen am 31. 3. 1993)

Von allen römischen Bekanntschaften Goethes ist die mit Heinrich Meyer – man weiß es, wenn man nur ein wenig mit Goethes Biographie vertraut ist – diejenige gewesen, die für sein späteres Leben – schon bald nach seiner Rückkehr aus Italien – die größte Bedeutung erlangt hat, und die einzige, die sich im Laufe der Jahre zu einer dauerhaften, ja lebenslangen Freundschaft entwickelt hat. Er kam Ende 1791, auf Goethes Einladung, nach Weimar, wurde dort Goethes Hausgenosse für etwas über zehn Jahre, wurde sein wichtigster Mitarbeiter bei den ‚Propyläen‘ (1798–1800) und bei allen anderen Unternehmungen der „Weimarer Kunstfreunde“, war vorher schon der einzige Mitarbeiter Goethes bei dem großen geplanten Werk über Italien und seine Kunstwerke gewesen, das – aus vielerlei Gründen – nicht zustande kam (und aus dessen Materialsammlungen dann die ‚Propyläen‘ hervorgingen) und blieb während aller dieser Jahre, von seinem Eintreffen in Weimar bis zuletzt, wichtigster Gesprächspartner und Berater in allen Fragen der bildenden Kunst. (Bezeichnend hierfür etwa – um nur ein Beispiel zu geben – die Sätze, mit denen die ‚Annalen‘ in ihrer knappen, wortkargen Art, viele Jahre später, den Aufbruch Heinrich Meyers zu seiner zweiten Italienreise im Jahr 1795 verzeichnen: „In derselben Zeit ging Freund Meyer nach Italien zurück (...). Seine Entfernung beraubte mich alles Gesprächs über bildende Kunst (...)“<sup>1</sup>). Hat man all dies vor Augen, so kann es zunächst verwundern, daß die Gestalt Heinrich Meyers in den Berichten und Zeugnissen zu Goethes Italienaufenthalt, in der ‚Italienischen Reise‘ ebenso wie in den erhaltenen Originalbriefen, erst relativ spät deutlichere Konturen gewinnt: in der ‚Italienischen Reise‘ erscheint sein Name – abgesehen von einer später eingefügten Passage in der Darstellung der ersten römischen Tage – erst im dritten Teil, also im ‚Zweiten römischen Aufenthalt‘, und in den Originalbriefen aus Italien erst – zum ersten und zugleich letzten Male – in einem Brief an Carl August vom 25. Januar 1788, ein Vierteljahr vor dem Aufbruch zur Heimreise – und eben dies ist offenbar auch ein Grund dafür, daß in der (nicht sehr umfangreichen, aber auch nicht ganz unbeträchtlichen) Literatur zur Biographie Heinrich Meyers und seinem Verhältnis zu Goethe<sup>2</sup>) die italienische Zeit meist

1) Weimarer Ausgabe (im folgenden: WA), I. Abtheilung, Bd. 35, S. 45.

2) Hervorzuheben ist hier besonders, als heute noch lehrreich: Alphons Dürr: Johann Heinrich Meyer in seinen Beziehungen zu Goethe. Zeitschr. f. Bild. Kunst, Jg. 1884, S. 25–35 und S. 59–71; Otto Harnack: Goethe und Heinrich Meyer, in: O. H.: Essais und Studien zur Literaturgeschichte, Braunschweig 1899, S. 151–169; Julius Vogel: Aus Goethes römischen Tagen, Leipzig 1905; Max Hecker (Hsg.): Goethes Briefwechsel mit Heinrich Meyer, 4 Bde., Weimar 1917, 1919, 1922, 1932 (= Schriften d. Goethe-Ges., Bd. 32, 34, 35, 35.II.) (vgl. hier bes. auch

---

\* Prof. Dr. Jost Schillemeit · Friedensallee 48 · 38104 Braunschweig

nur sehr summarisch, mit einigen Hauptzitaten aus dem ‚Zweiten römischen Aufenthalt‘, behandelt wird und die eigentliche Darstellung erst mit den gemeinsamen Weimarer Jahren zu beginnen pflegt. Und doch müssen die beiden Männer, der berühmte Dichter, der sich auch in Rom nur mit Mühe der Neugier und dem Zugriff der großen Gesellschaft entziehen konnte, und der unbekannte, junge (1760 geborene) Schweizer Maler, einander auch in Italien schon nähergekommen sein – und nicht erst während des zweiten Goetheschen Aufenthaltes in Rom – wie man sieht, wenn man das ganze vorhandene Quellenmaterial, auch die verstreuten und zum Teil sehr bruchstückhaften Materialien aus dem Umkreis der ‚Italienischen Reise‘, genauer ansieht und wenn man dabei auch die aus späterer Zeit stammenden Zeugnisse zur Biographie Heinrich Meyers und zur Begegnung der beiden Männer in Italien hinzuzieht. Was man dann allmählich erkennt, ist, daß das „Gespräch über bildende Kunst“, von dem in den eben zitierten Goetheschen Sätzen die Rede war, offenbar schon in Rom, schon während des ersten Goetheschen Aufenthaltes dort, begonnen hat und auch seine Spuren in den gleichzeitigen Goetheschen Briefen hinterlassen hat (auch wenn der Name Heinrich Meyers hier noch nicht genannt wird, wozu offenbar damals für Goethe noch keine Veranlassung bestand). Und was man weiter sieht, ist, daß Heinrich Meyer offenbar schon damals über eine sehr gründliche Kenntnis der antiken Kunstgeschichte verfügte, die im wesentlichen aus Winkelmann geschöpft war, aber doch eine durchaus selbständige Stellung zu den Themen und Fragen dieser damals noch jungen Wissenschaft und vor allem eine durchaus selbständige historische Anschauung der Kunstwerke selbst keineswegs ausschloß und in der offenbar eine Hauptquelle, ein „Hauptreservoir“, für die Gespräche zwischen den beiden in Rom und ein Hauptanziehungspunkt für Goethe bestand. Es war freilich nicht der einzige Anziehungspunkt und nicht das einzige Verbindende: hinzu kamen die praktischen Bemühungen Goethes um die Kunst des Zeichnens, die während des zweiten römischen Aufenthaltes eine so große, auffallende Rolle spielen und bei denen Heinrich Meyer sein wichtigster Lehrer und Mentor wurde. Ich will versuchen, dies mit einigen knappen skizzenartigen Hinweisen – und, soweit möglich in der Kürze eines solchen Vortrags, auch mit einigen Zitatbeispielen und Nachweisen – etwas näher ausführen.

Betrachtet man zunächst die Gesamtheit der Zeugnisse für den ersten römischen Aufenthalt Goethes (also die Zeit von Ende Oktober 1786 bis Ende Februar 1787, bis zum Aufbruch nach Neapel) auf unser Thema hin, so ergibt sich ein Bild, das zwar, wie schon bemerkt, sehr viel weniger plastisch und deutlich ist als das des zweiten römischen Aufenthaltes und in vielem schattenhaft-unbestimmt bleibt, aber im ganzen doch eine gewisse Vorstellung vom Verlauf der ersten Begegnungen ermöglicht. Was die erste Begegnung selbst betrifft, so verlegt Goethe sie in der ‚Italienischen Reise‘ – in dem später eingefügten Passus, von dem eben schon die Rede war – auf den 3. November 1786, also den fünften Tag nach seiner Ankunft in Rom und in die Säle des Quirinalspalastes, vor ein Bild mit einer Darstellung des heiligen Georg, als dessen Maler ihm der aus der Menge

---

die Einführung M. Heckers); Arnold Federmann: Johann Heinrich Meyer, Goethes Schweizer Freund. 1766–1832. Frauenfeld/Leipzig 1936; Wolfgang Pfeiffer-Belli: Goethes Kunstmeyer und seine Welt, Zürich/Stuttgart 1955.

der Übrigen hervortretende Heinrich Meyer – dessen Name ebenhier zum erstenmal genannt wird – den Venezianer Pordenone genannt habe<sup>3)</sup>). Das ist, wie schon angedeutet, von Goethe bei der Redaktion des Reisebuchs später hinzugefügt worden, als eine Art „Denkmal“ für den Freund und Berater, wie Herbert von Einem in seinem Kommentar zur ‚Italienischen Reise‘<sup>4)</sup> – sicher zu Recht – angemerkt hat. Doch kann man wohl sicher sein, daß Gespräche und Hinweise dieser Art, bei der Betrachtung von Bildern – so oder ähnlich – damals in Rom, wenn nicht in den ersten Tagen des Goetheschen Aufenthalts, so doch im Laufe der ersten Wochen und Monate stattgefunden haben; sicher auch, daß die erste Bekanntschaft schon ziemlich bald nach Goethes Eintreffen in Rom gemacht wurde: Meyer gehörte zu den Freunden Tischbeins, mit dem Goethe damals viel umging, bei dem er wohnte (und der Meyer persönlich schätzte), und er gehörte zum Kreis der deutschsprachigen römischen Künstlerkolonie, der durch einen ständigen geselligen Verkehr verbunden war (wenn auch Meyer, seiner stillen, menschensteuenden Gemütsart entsprechend, sich mehr abseits hielt). Wichtiger aber, auch für Goethe, müssen die Gespräche über antike Kunst gewesen sein, zu denen es dann zu Beginn des neuen Jahres, also des Jahres 1787, kam, wie sich aus vielerlei Spuren in den gleichzeitigen Briefen und Notizen, aber auch aus gewissen Aufzeichnungen Goethes und Meyers aus späterer Zeit, vor allem aus der Zeit der gemeinsamen Redaktionsarbeit an den Bänden der ‚Italienischen Reise‘ seit 1816, entnehmen läßt.

Man muß sich hier zunächst den ganzen Verlauf der Goetheschen Romerfahrten etwas genauer klarmachen. Goethe hat offenbar während der beiden ersten Monate seines Aufenthalts die antike Kunst noch nicht eigentlich zum Gegenstand seines Studiums gemacht: im Vordergrund steht hier zunächst die Stadt selbst, stehen die „Straßen“ und „Paläste“ („... Sprecht ihr hohen Paläste! / Straßen, redet ein Wort!“: siehe den Anfang der ‚Römischen Elegien‘!) und steht die Malerei der Hochrenaissance, vor allem Raffaels Malerei in den Stanzen und den Loggien des Vatikans, wozu noch die Ausflüge in die Umgebung kommen; erst um den Anfang des neuen Jahres, nach dem Abschluß der ‚Iphigenie‘ und nach der Verschiebung der zunächst für den Anfang des neuen Jahres geplanten Neapelreise – die wiederum mit einem inzwischen eingetroffenen, sehr großzügigen Brief Carl Augusts zusammenhängt –, erscheinen die ersten Zeugnisse eines genaueren und tiefer eindringenden Studiums auch der antiken Kunst, darunter die ersten Zeugnisse einer genaueren Beschäftigung mit Winckelmanns Kunstgeschichte, aber auch Reflexe von Beobachtungen an antiken Statuen im Capitolinischen Museum<sup>5)</sup> (das am 10. und am 18. Januar besucht wird) und vor allem die höchst eindrucksvolle Beschreibung der Statue der Athena Giustiniani, die sich in einem Brief an die Weimarer Freunde vom 13. Januar 1787 – wenige Tage, nachdem Goethe die Statue gesehen hat –

<sup>3)</sup> Italienische Reise, unter dem Datum des 3. November 1786. Hamburger Ausgabe (im folgenden: HA), Bd. 11, München<sup>8</sup> 1974, S. 130.

<sup>4)</sup> HA, Bd. 11, S. 605.

<sup>5)</sup> Siehe WA I 32, S. 440, Paralipomenon 10, sowie die Einträge in Goethes Rechnungsbuch vom 10. und 18. Januar 1787 (E. Schmidt [Hsg.]: Tagebücher und Briefe Goethes aus Italien (= Schriften der Goethe-Ges., Bd. 2), Weimar 1886, S. 404).

und fast gleichlautend auch in der ‚Italienischen Reise‘ findet<sup>6)</sup>. (Die Statue (siehe Abbildung) – die zu den stärksten Kunstindrücken gehört, die Goethe überhaupt vor antiker Kunst in Rom gehabt hat – gehörte damals noch zur bedeutenden Kunstsammlung des Palazzo Giustiniani, unweit des Pantheons, und befindet sich heute in den Vatikanischen Museen.) Auf eben diese Statue aber bezieht sich eine Aufzeichnung Heinrich Meyers aus späterer Zeit, aus der hervorgeht, daß Goethe sie damals offenbar gemeinsam mit ihm, Heinrich Meyer selbst, gesehen hat: eine Zusatzbemerkung Meyers auf einem detaillierten Goetheschen Stichwortschema zur ‚Italienischen Reise‘, wo Meyer, offenbar aus eigener Erinnerung, zum Stichwort „Minerva Justiniani“ die Worte hinzufügt: „Neigung zu dieser schönen Statue. Man wollte sich verpflichten den Kopf derselben, wofern er zu erwerben wäre, auf einem Schiebekarren nach Deutschl. zu schieben.“<sup>7)</sup> (Übrigens gibt es zu dieser Bemerkung noch eine Bestätigung und Ergänzung in einem Brief Goethes an Charlotte von Stein aus der Zeit dieser Erlebnisse selbst, wo Goethe zunächst vom Kopf der Juno Ludovisi spricht, den er gerade in einer Gipsnachbildung erworben hatte, und dann von der Athena Giustiniani, von der er eine ähnliche Nachbildung gerne besitzen und Charlotte mitbringen würde, diese aber – so schreibt er hier weiter – darf „kaum berührt und nicht geformt werden sonst packt ich sie auch auf (...)“<sup>8)</sup>).

Man wird also annehme(n) können, daß Goethe damals, bald nach Anfang 1787, gemeinsam mit Heinrich Meyer vor der Athena Giustiniani gestanden hat – was sich im übrigen auch aus einer Reihe anderer, ergänzender Zeugnisse erschließen läßt, nicht zuletzt aus dem Text der Goetheschen Beschreibung der Statue in seinem Brief vom 13. Januar 1787 selbst, insbesondere aus dem, was er dort zur Frage ihrer stilistischen und geschichtlichen Einordnung sagt. Goethe bemerkt hier, daß Winckelmann dieser Statue kaum gedenke, „wenigstens nicht an der rechten Stelle“ – „und ich fühle mich nicht würdig genug über sie etwas zu sagen“, fügt er hinzu – und gleichzeitig bittet er seine Freunde in Weimar, bei Winckelmann nachzulesen, was er über den „hohen Styl der Griechen“ sagt, wo er freilich diese Minerva leider nicht anführe. Wenn er nicht irre – so schreibt Goethe hier weiter – so sei sie von „jenem hohen strengen Styl, da er in den

6) WA IV 8, S. 130f. und J 30, S. 250f. Eindrucksvoll und oft zitiert ist vor allem der Anfang dieser Goetheschen Beschreibung: „Im Pallaste Giustiniani steht eine Minerva die meine ganze Verehrung hat“, so heißt es dort, und weiter: „Als wir die Statue besahen uns lang dabey aufhielten, erzählte uns die Frau des Custode: es sey dieses ein ehemals heiliges Bild gewesen und die Inglesi welche von dieser Religion seyn, pflegten es noch zu verehren indem sie ihm die eine Hand küßten, die auch würcklich ganz weis war, da die übrige Statue bräunlich ist. Auch setzte sie hinzu: eine Dame dieser Religion sey vor kurzem da gewesen habe sich auf die Knie niedergeworfen und die Statue angebetet. Sie (die Frau des Custode) habe so eine wunderliche Handlung nicht ohne Lachen ansehen können, und sey zum Saal hinausgelaufen um nicht loszuplatzen. Da ich auch von der Statue nicht weg wollte fragte sie mich: ob ich etwa eine Schöne hätte, die diesem Marmor ähnlich sähe, daß er mich so sehr anzüge. Das gute Weib kannte nur Anbetung und Liebe, aber von der reinen Bewunderung eines herrlichen Werckes, von der brüderlichen Verehrung eines Menscheingeistes konnte sie keinen Begriff haben.“ – Vgl. hierzu auch Max Wegner: Goethes Anschauung antiker Kunst, Berlin 1959, S. 48 und Abb. 21.

7) WA I 32, S. 483.

8) WA IV 8, S. 149.



*Athena Giustiniani. Vatikan. Braccio Nuovo*

schönen übergeht, die Knospe indem sie sich öffnet (. . . . .)<sup>9</sup>. Der Hinweis auf die vernachlässigende Behandlung der Statue bei Winckelmann ist vollständig zutreffend: Winckelmann erwähnt sie nur einmal in seiner Kunstgeschichte, und zwar in dem allgemein gehaltenen Kapitel über die „Schönheit einzelner Teile“ in der griechischen Plastik, als Beispiel für eine bestimmte, seltene Form der Nase – „breit, und mit scharfen Ecken“ – die sich, wie Winckelmann hier meint, „nur an Statuen des allerältesten Styls“ finde<sup>10</sup>). Sowohl den genauen Hinweis auf die vernachlässigende Behandlung der Statue bei Winckelmann als auch – und erst recht – den Widerspruch in bezug auf die geschichtliche Einordnung wird man nun aber Goethe (oder besser: Goethe allein) kaum zutrauen können, sehr wohl aber Heinrich Meyer – und auch dies wieder aus mehreren Gründen. Zunächst ist hier nochmals an die sehr gründliche Winckelmann-Kenntnis Heinrich Meyers zu erinnern, von der ich schon gesprochen habe; eine Kenntnis, die damals kaum ein anderer im Kreise der Künstlerfreunde Goethes und Tischbeins besaß und die Meyer schon aus seiner vorrömischen Zeit, aus Zürich, mitgebracht hatte, wo sein Lehrer durch mehrere Jahre hindurch der Maler und Kunstschriftsteller Johann Caspar Füßli (1706–1782, Vater des berühmten Heinrich Füßli) gewesen war, der ein Freund Winckelmanns war und einen der ersten Bände mit Winckelmann-Briefen herausgegeben hatte (und bei dem Meyer übrigens auch eine ähnlich gründliche Kenntnis der kunsttheoretischen Schriften des Malers und Winckelmann-Freundes Anton Raphael Mengs erhalten hatte, die sich gleichfalls in unseren Quellen vielfach spiegelt). Sodann aber läßt sich den vorliegenden Zeugnissen entnehmen, daß Meyer offenbar schon damals seine eigenen Vorstellungen zur Datierung und stilistischen Einordnung der griechischen Kunstwerke, namentlich der in Rom mit Augen zu sehenden, entwickelt hatte, bei denen gerade die Athena-Statue im Palazzo Giustiniani eine besondere Rolle spielte. Das erste – und schon wegen seines frühen Datums bemerkenswerte – Zeugnis hierfür ist ein Brief Meyers an Goethe aus Rom, vom 23. Juli 1789 (also etwas über ein Jahr nach dem Abschied in Rom), in dem er Goethe zunächst an den Torso einer Athena in der Villa Medici erinnert – den er offenbar ebenfalls gemeinsam mit Goethe gesehen hatte – und dann eine stilgeschichtliche Abgrenzung vornimmt, bei der er zwei Hauptepochen unterscheidet: die Epoche der Phidias vorausgehenden Künstlergeneration – ihr ist nach seinem Urteil der Athena-Torso der Villa Medici zuzuordnen – und die Epoche des von Phidias und seinen Zeitgenossen geschaffenen „hohen Stils“, der er die eine, traditionell dem Phidias zugeschriebene der beiden Jünglingsfiguren auf dem Quirinalplatz und die berühmte Niobe-Statue zuordnet – ganz wie Winckelmann – aber auch die Athena Giustiniani, letzteres durchaus unabhängig von Winckelmann, ja gegen Winckelmann, der ja – wie wir sahen – diese Statue, in seiner einzigen, flüchtigen Bemerkung hierzu, dem „allerältesten Styl“ der griechischen Plastik zugeordnet hatte<sup>11</sup>). Aber auch später ist Meyer noch oft auf die Athena Giustiniani zurückgekommen: in weiteren Briefen an Goethe, in seinem Aufsatz

<sup>9</sup>) A.a.O., S. 131.

<sup>10</sup>) Winckelmann's Werke, hg. v. Heinrich Meyer und Johann Schulze, 4 Bd., Dresden 1811, S. 183 (Ausgabe von J. Eiselein: 4. Bd., Donaueschingen 1825, S. 247).

<sup>11</sup>) Goethes Briefwechsel mit Heinrich Meyer (siehe oben, Anm. 2), Bd. 1, S. 41 f.

„Ideen zu einer künftigen Geschichte der Kunst“, den er im Februar 1795 in Schillers „Horen“ veröffentlichte (seiner ersten größeren Publikation), aber auch in seinen kunstgeschichtlichen Vorlesungen im Kreis der Weimarer Hofgesellschaft (die erst lange nach seinem Tode gedruckt wurden) und schließlich auch in seinen Anmerkungen zu der von ihm neu herausgegebenen Winckelmannschen Kunstgeschichte (1809–1815), innerhalb der neuen, umfassenden, großenteils von ihm, Heinrich Meyer, besorgten Ausgabe von Winckelmanns Werken. Immer hat er dabei die gleiche stilistisch-geschichtliche Einordnung vorgenommen, also die Einordnung in die Epoche des von Phidias und seinen Zeitgenossen geschaffenen „hohen Stils“ (eine Einordnung, die übrigens von den Vorstellungen heutiger Archäologen nicht sehr weit entfernt ist: im „Helbig“, dem großen Standardwerk des Deutschen Archäologischen Instituts über die antiken Kunstwerke in Rom, wird diese Statue als römische Kopie nach einem griechischen Original beschrieben, das „im beginnenden 5. Jahrhundert“ vor Chr. „nicht ohne Kenntnis des Phidias“ geschaffen wurde, und in Walter-Herwig Schuchhardts „Epochen der griechischen Plastik“ wird sie einem um Anfang des 4. Jahrhunderts sich ausbildenden, neuen „strengen Stil“ zugeordnet<sup>12</sup>). Die wichtigste und ausführlichste dieser Erwähnungen bei Heinrich Meyer ist die im „Horen“-Aufsatz von 1795 (sie scheint sogar in gewisser Weise Epoche gemacht zu haben in der Geschichte der Beurteilung dieser Statue, wie man durch Vergleich mit früheren und späteren Beschreibungen feststellen kann; noch in Jacob Burckhardts Beschreibung im „Cicerone“ etwa scheint deutlich etwas von Heinrich Meyers Beschreibung in seinem „Horen“-Aufsatz nachzuklingen<sup>13</sup>)). Bemerkenswert und aufschlußreich für unser Thema aber auch die Anmerkungen Meyers in der neuen Winckelmann-Ausgabe, namentlich die zur Erwähnung der Statue im Kapitel über die „Schönheit einzelner Formen“, im 5. Buch von Winckelmanns Kunstgeschichte, wo Meyer nochmals, Winckelmann vorsichtig-respektvoll korrigierend, seine abweichende zeitliche und stilistische Einordnung vorträgt und dazu schreibt, diese Minerva gehöre „zu den herrlichsten Bildern dieser Göttin und mag ein ächtes Werk des hohen Stils der griechischen Kunst sein“<sup>14</sup>). (Ähnlich und noch deutlicher rechnet er sie in einer anderen, längeren Anmerkung über die Entwicklung des „hohen Stils“ überhaupt zu den wichtigsten „Arbeiten von Meistern aus der Schule des Phidias“ und zugleich zu den Werken, in denen man „das vom Phidias zur Vollendung gebrachte Ideal dieser Gottheit“ erkenne<sup>15</sup>).

<sup>12</sup>) W. Helbig: Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom. Bd. 1. Tübingen 1963. S. 343 f.; Walter-Herwig Schuchhardt: Epochen der griechischen Plastik. Baden-Baden 1959, S. 98 ff.

<sup>13</sup>) Die Minerva im Palast Giustiniani zeige sich uns als „eine Göttin, ewig ruhig über alles Bedürfnis und über alle Leidenschaft erhaben“, heißt es bei Heinrich Meyer in seinem „Horen“-Aufsatz (Heft 2 des 1. Jahrgangs (1795), S. 42 f.). „In sich selbst gesammelt, sich selbst genugsam (...) steht sie da in himmlischer Schöne, zu hoch und zu ernst zur Vertraulichkeit oder Liebe (...)“. Und bei Jacob Burckhardt: „Ihr länglich ovales Antlitz mit dem strengen Blick und Mund ist bei hoher Schönheit weit entfernt von aller Bedürftigkeit, von aller Liebe (...)“. (Der Cicerone, Neudruck der Urausgabe, Stuttgart o. J., S. 417.)

<sup>14</sup>) Winckelmann's Werke, Bd. 4, hg. v. Heinrich Meyer und Johann Schulze, Dresden 1811, S. 395 f.

<sup>15</sup>) Ebd., Bd. 5, Dresden 1812, S. 562.



Man wird also – um zu Goethe und zum Anfang des Jahres 1787 zurückzukehren – sicher sein können, daß man in der ausführlichen Würdigung der Athena Giustiniani in Goethes Brief vom 13. Januar dieses Jahres – nicht nur, aber doch auch – den Niederschlag von Gesprächen mit Heinrich Meyer vor sich hat. Vor allem die Bemerkung, daß Winckelmann dieser Statue kaum gedenke, „wenigstens nicht an der rechten Stelle“, aber auch die entschiedene Einordnung in die Epoche des „hohen Stils“, ohne Vorgang Winckelmanns, ja, gegen ihn, wird man auf entsprechende Hinweise und Anregungen Meyers zurückführen können – und ähnliche Gespräche wird man im Hintergrund vermuten dürfen, wenn Goethe sich um dieselbe Zeit Notizen über bestimmte, einzelne antike Kunstwerke macht, die bei Winckelmann gar nicht oder nur ganz flüchtig behandelt werden, wie die Amazonen-Statuen im Capitolinischen Museum und im Vatikan oder eine Silen-Statue im Palazzo Lanti<sup>16</sup>) (beides wiederum Werke bzw. Werkgruppen, die man in Heinrich Meyers Anmerkungen zu Winckelmanns Kunstgeschichte als Gegenstand eigener, genauer Beschreibungen wiederfindet). Dabei hatte Goethe gewiß, als er seine große, oben zitierte Schilderung der Athena Giustiniani schrieb, schon seine eigene Anschauung von dieser Statue und ihrem geschichtlichen Ort und auch – aufgrund eigener Winckelmann-Lektüre – seine eigene Vorstellung von dem, was Winckelmann in seiner Kunstgeschichte unter dem „hohen Stil“ der griechischen Plastik verstand. Aber gerade diese Winckelmann-Lektüre ist offenbar, gerade damals, ebenfalls Gegenstand solcher Gespräche gewesen und von ihnen begleitet und gefördert worden, wie sich erraten läßt, wenn man alle die einschlägigen Zeugnisse nebeneinanderlegt. Die erste Erwähnung von Winckelmanns Kunstgeschichte in den römischen Briefen Goethes, noch sehr unspezifisch – übrigens zugleich die erste Erwähnung des Buches in Goethes Briefen überhaupt –, findet sich in einem Brief an Herder vom 2. Dezember 1786 und besteht nur in einer kurzen Nennung der (offenbar gerade angeschafften) neuen italienischen Ausgabe des Werkes<sup>17</sup>). Am 6. Januar des neuen Jahres schreibt er, innerhalb des Berichtes über seine neue Zeitplanung, daß er Winckelmanns Geschichte der Kunst angefangen habe zu lesen, aber erst „Egypten zurückgelegt“ habe, auch nur „in Absicht auf die Egyptischen Sachen“ gelesen habe<sup>18</sup>). Dann aber erscheinen am 13. Januar die ersten Zeugnisse für ein genaueres Eindringen auch in die Winckelmannschen Ausführungen zur griechischen Kunst: schon in dem Hinweis auf den „hohen Styl der Griechen“, im Zusammenhang mit der Athena Giustiniani, den wir eben betrachtet haben, aber auch in einem gleichzeitigen Brief an Herder, wo von den noch auszufüllenden Lücken der Winckelmannschen Kunstgeschichte die Rede ist (und auch hier dürfte Goethe vor allem an diese Athena-Statue gedacht haben). „Denn ach Winckelmann!“ (so schreibt Goethe hier) „wie viel hat er gethan und wieviel hat er uns zu wünschen übrig gelassen. (...) Er hat mit denen Materialien die er hatte geschwinde gebaut um unter Dach zu kommen. Lebte er noch! (und er könnte noch frisch und gesund seyn) so wäre er der erste der uns eine neue Ausarbeitung seines Wercks gäbe. Was hätte er nicht noch beobachtet, was be-

<sup>16</sup>) Siehe oben, Anm. 5.

<sup>17</sup>) WA IV 8, S. 77.

<sup>18</sup>) Ebd., S. 119 f.

richtigt (...)“<sup>19)</sup>. Und etwa gleichzeitig, vielleicht noch am selben Tag, schreibt er an den Herzog: „Das wichtigste, woran ich nun mein Auge und meinen Geist übe, sind die Style der verschiedenen Völker des Alterthums und die Epochen dieser Style in sich, wozu Winckelmanns Geschichte der Kunst ein treuer Führer ist. Mit Hülfe der Künstler Augen und eigner Combinations Gabe, suche ich so viel als möglich manches zu finden und zu suppliren, was uns Winckelmann jetzt selbst geben würde, wenn er in diesen Jahren eine neue Ausgabe veranstalten könnte.“<sup>20)</sup> Die ganze Reihe dieser Zeugnisse zeigt, wie es offenbar eben damals, in der Woche vor dem 13. Januar, zur ersten, eindringlichen Beschäftigung Goethes mit Winckelmanns griechischer Kunstgeschichte gekommen war – man könnte auch sagen: zur ersten wirklichen Begegnung Goethes mit Winckelmann – und sicher wird man hier, nach allem eben Gesagten, bei den Worten von den mithelfenden „Künstler Augen“ vor allem, wenn nicht ausschließlich, an die Mithilfe Heinrich Meyers denken dürfen; dies um so mehr, als sich in dem eben zitierten Brief an den Herzog noch – als ein weiteres, in die gleiche Richtungweisendes Indiz – eine weitere Erwähnung Heinrich Meyers (freilich wieder ohne Nennung des Namens) findet, eine Erwähnung im Zusammenhang mit der Weimarer Zeichenakademie und der Frage eines Nachfolgers für ihre Leitung: „Auch an unsre Zeichenakademie hab ich vielfältig gedacht“ – so schreibt Goethe hier weiter – „auch einen Mann gefunden, wie wir ihn einmal brauchen, wenn Krause abgeht, daß man mehr aufs solidere kommt.“ Offenbar hat man hier bereits ein Zeugnis – das erste – für den Vorsatz Goethes, Meyer nach Weimar zu ziehen, der dann zu seinem Einladungsbrief im August 1789 und schließlich zu Meyers Übersiedlung nach Weimar Ende 1791 und seiner Tätigkeit für die Weimarer Zeichenakademie weiterführt. Gleichzeitig aber hat man offenbar hier bereits die ersten Anfänge des Plans zu einer neuen Winckelmann-Ausgabe vor sich – einer Ausgabe, die supplieren würde, was Winckelmann „uns noch zu wünschen übriggelassen“ – und wird von hier aus eine Linie ziehen können zu der Arbeit an der neuen, Dresdner Winckelmann-Ausgabe, die dann im frühen 19. Jahrhundert in Weimar, in unmittelbarer Nähe Goethes, zunächst von einem kleinen Kreis von Herausgebern und schließlich größtenteils von Heinrich Meyer allein unternommen wurde.

Am 22. Februar 1787 brach Goethe nach Neapel auf, und am 6. Juni 1787 kehrte er von seiner Süditalien- und Sizilienreise nach Rom zurück – und damit beginnt eine neue Epoche auch für die Geschichte des Verhältnisses zwischen Goethe und Meyer, auf die wir hier nicht mehr im einzelnen eingehen können, die freilich auch weniger kommentarbedürftig scheint als die erste Epoche, da die Quellen selbst – vor allem Goethes eigene Berichte in der ‚Italienischen Reise‘ und die hier mitgeteilten, mehr oder weniger überarbeiteten Briefe – hier sehr viel deutlicher sprechen als vorher. Auch jetzt werden immer wieder Werke der antiken und bisweilen auch der neueren Kunst als Gegenstände des Gesprächs erkennbar. Gleich in einem der ersten Briefe aus der neuen römischen Epoche erscheint Meyer als Vermittler beim Ankauf eines von Tischbein entdeckten Gemäldes –

<sup>19)</sup> Ebd., S. 131 und S. 134 f.

<sup>20)</sup> Ebd., S. 137.

einer Grablegung des Volterra – durch Angelika Kauffmann<sup>21)</sup>. Ein paar Wochen später erwähnt Goethe – ein für das Thema ‚Goethe und die griechische Kunst‘ besonders bedeutsames Beispiel – einen Torso eines „sitzenden Apoll“ oder „Bacchus“ aus den Farnesischen Sammlungen (es ist ein Dionysos nach heutiger Vorstellung und als solcher auch schon von Meyer erkannt worden), den er bei dem Restaurator Albacini gesehen hat und der „an Schönheit vielleicht nicht seines Gleichen“ habe, wobei er eine vergleichende, an ein Mengs-Zitat anknüpfende Betrachtung hinzufügt: Mengs sage „irgendwo“ so heißt es hier in Goethes Brief – „vom Apoll von Belvedere, daß eine Statue, die zu gleich großem Stil mehr Wahrheit des Fleisches gesellte, das Größte wäre, was der Mensch sich denken könnte“, und durch diesen Torso scheine sein Wunsch, seine Prophezeiung erfüllt zu sein; sein Auge sei „nicht gebildet genug“ – so schreibt Goethe hier weiter „um in einer so delikaten Materie zu entscheiden (...)“<sup>22)</sup> – und auch hier läßt sich, aus verschiedenen Indizien, ein unmittelbar vorausgehendes Gespräch mit Meyer erschließen (schon aus einer Reihe späterer Äußerungen Meyers, die zeigen, daß er die Statue damals gleichzeitig gesehen hat<sup>23)</sup>, aber auch aus dem Mengs-Zitat, das aus einem der Mengsschen Briefe stammt und dessen Kenntnis nur auf Heinrich Meyer zurückgehen kann, bei dem man, in seinen späteren Publikationen, entsprechende Zitate – auch aus den Mengsschen Briefen – immer wieder findet). Im April des folgenden Jahres – also im April 1788 – wirkt Meyer als Gutachter bei der Beurteilung der Statue eine „Muse“ oder „Tänzerin“, die ein Kunsthändler von Neapel nach Rom gebracht hatte, die Goethe schon von Neapel her bekannt war und die er jetzt beinahe gekauft hätte<sup>24)</sup>. Und um die Mitte desselben Monats, kurz vor der Abreise aus Rom, ist er mit Meyer in der französischen Akademie, „wo die Abgüsse der besten Statuen des Altertums beieinanderstehen“ (wie es in einem Brief an die Weimarer Freunde heißt), und fühlt hier (nach den Worten desselben Briefes), wie „das Würdigste, womit man sich beschäftigen sollte“, die „menschliche Gestalt“ sei und wie „die Form zuletzt alles einschließe, der Glieder Zweckmäßigkeit, Verhältniß, Charakter und Schönheit“<sup>25)</sup>.

Zu diesen gemeinsamen Antiken-Studien aber treten – nicht ohne Zusammenhang hiermit – die praktischen Übungen im Zeichnen unter der Anleitung Meyers, erstmals deutlich greifbar werdend in zwei ausführlichen Briefzeugnissen aus der Zeit um die Jahreswende 1787/88, gleichzeitig aber auch in einer großen Zahl von erhaltenen Zeichnungen. In einem Brief an den Herzog vom 25. Januar 1788 spricht er von dem „Cursus“ im Zeichnen, den er „an der Hand“ Meyers durchgemacht hat, und seinen einzelnen Statio-

21) WA I 32, S. 5 f. (Das hier genannte Gemälde selbst ist offenbar verloren.)

22) Ebd., S. 32 und S. 35. – Vgl. auch Max Wegner: Goethes Anschauung antiker Kunst, S. 61 f. und Abb. 28, und – zur Herkunft des Mengs-Zitats – den Kommentar Herbert von Einems, HA, Bd. 11, S. 648.

23) Vgl. die präzisierende Zusatzbemerkung im „Tagesregister“ zur Italienischen Reise, WA I 32, S. 477, sowie die charakterisierenden Erwähnungen derselben Statue in Heinrich Meyers Anmerkungen zur Dresdener Winckelmann-Ausgabe, Bd. 4, S. 306, und Bd. 5, S. 570 (Eiselein, Bd. 4, S. 115, und Bd. 5, S. 470).

24) WA I 32, S. 328 ff. – Vgl. auch Max Wegner: Goethes Anschauung antiker Kunst, S. 49 ff. und Abb. 20.

25) WA I 32, S. 317.

nen, von den einzelnen Teilen des Kopfes über das Schlüsselbein bis zur Brust usw.<sup>26)</sup> (die man alle in den Zeichnungen einzeln wiederfinden kann), und einen Monat vorher bereits schrieb er über Meyer an die Weimarer Freunde: „Er hat mir zuerst die Augen über das Detail, über die Eigenschaften der einzelnen Formen aufgeschlossen, hat mich in das eigentliche Machen initiirt.“<sup>27)</sup> Und damit ist auch schon das angedeutet, was diese Bemühungen um das Praktische, Handwerkliche des Zeichnens mit den Antiken-Studien verbindet: es ist das neue Interesse an der „Form“, insbesondere der „menschlichen Gestalt“, in einem ganz bestimmten, sehr Goetheschen, zugleich anschaulichen und ideellen Sinne, das seit dem Sommer 1787 durch alle seine Aufzeichnungen und Reflexionen hindurchgeht, das auch in der eben zitierten Schilderung des Abschiedsbesuches in der französischen Akademie anklingt – in den Worten über die Form, die „alles einschließt“ – und das dann weiterführt zu den Überlegungen und Studien zu einer allgemeinen Proportionslehre, einem „Kanon“ der menschlichen Gestalt, die Goethe noch in den ersten nachitalienischen Jahren beschäftigten; Studien, über die er wenig gesprochen hat, für die man aber ein höchst aufschlußreiches Zeugnis wieder im Zusammenhang des Gedankenaustauschs mit Heinrich Meyer findet, in einem Brief aus dem Frühjahr 1791. „Auf einen Canon männlicher und weiblicher Proportionen loszuarbeiten“ – so schreibt Goethe dort – „die Abweichungen zu suchen, wodurch Characktere entstehen, das anatomische Gebäude näher zu studiren und die schönen Formen, welche die äußere Vollen- dung sind zu suchen“ – zu „so schweren Unternehmungen“ wünsche er, daß der damals noch in Rom lebende Freund das Seinige beitrage, so wie auch er, Goethe hierzu von sei- ner Seite „manches vorgearbeitet“ habe<sup>28)</sup>. Aber damit betreten wir den Boden eines Themas, das über die Grenzen dieses Beitrags hinausführt und das einer eigenen Darstel- lung, in anderem Zusammenhang, vorbehalten bleiben mag.

---

<sup>26)</sup> WA IV 8, S. 329.

<sup>27)</sup> WA I 32, S. 160.

<sup>28)</sup> WA IV 9, S. 249.